

Rosa e Borges

da modernidade à pós modernidade

Aglaêda Facó

Professora de Literatura Brasileira / UnB

Indaga Gianni Vattimo em que seria tão importante para a filosofia estabelecer se estamos na modernidade ou na pós-modernidade e definir de maneira mais geral o nosso lugar na história.

Na filosofia, o problema se inicia quando começamos a negar “as estruturas estáveis do ser, às quais o pensamento deveria recorrer para se fundar em certezas não precárias”¹. O primeiro passo para a postura pós-moderna, rastreando o pensamento de Vattimo, situar-se-ia em Nietzsche e em Heidegger, quando concordam que a ontologia apenas consegue interpretar nossa condição ou nossa situação, pois o ser nada é fora do seu acontecer.

A análise histórica das idéias foi impulsionada, na segunda metade do séc. XX, a estabelecer diferenças entre a modernidade e a pós-modernidade, não considerando a modernidade um projeto inacabado em crise, mas dando à pós-modernidade um lugar que não mais pode ser minimizado, sobretudo se considerarmos a evolução do saber a partir do texto, do discurso, da escritura.

Até o século passado a tendência era estudar as vastas unidades que formam uma época, um século. Buscava-se então, preferentemente, as continuidades e, sob essas, se apagavam as diferenças, as distorções, as rupturas específicas da cada área do conhecimento. A continuidade, abandonando todos os pensamentos heterodoxos, era garantida pela violência das grandes abstrações.

Reconhecendo haver um curioso entrecruzamento entre a história e a descontinuidade, afirma Foucault:

Para a história, em sua fase clássica, o descontinuo era a vez do dado e do impensável; o que se oferecia sob forma de acontecimentos, instituições, idéias ou práticas diversas: aquilo que o discurso do historiador devia contornar,

reduzir, apagar para que aparecesse a continuidade dos encadeamentos. A descontinuidade era o estigma que o historiador estava encarregado de suprimir da história².

Façamos uma rápida incursão na arqueologia do saber, partindo das epistemes, tal como foram vistas por Foucault em *As palavras e as coisas*³. Esse autor esclareceu que as epistemes — rede unificadora dos diversos domínios do saber em uma época determinada — não são um paradigma, uma visão do mundo ou uma ideologia, mas as condições de possibilidade do discurso, isto é, o que permite julgar a veracidade dos enunciados.

Sem levantar todos os impasses, dúvidas e discussões provocados pelo pensamento de Foucault, admitamos que, nas relações do discurso com as cousas, possamos falar em três momentos essenciais:

1) a fase da analogia, episteme renascentista, século XVI, as palavras se misturavam às cousas num sistema circular de signos — a linguagem fala;

2) a fase de representação, episteme clássica, séculos XVII e XVIII, as palavras saíram do mundo em que viviam, para converter-se na representação do mundo, que é todo ele representação — a linguagem analisa;

3) a fase em que a linguagem se representa a si mesma, episteme moderna, a partir do século XIX, na qual o discurso tem por conteúdo a própria expressão de sua forma — a linguagem evidencia o “ser selvagem e imperioso das palavras”.

Na passagem da episteme clássica para a episteme moderna, na configuração de novos objetos do saber: a Vida, o Trabalho, a Linguagem, saberes que não mais dependem da livre consciência do homem, este não se sente apenas em um lugar limitado do universo, no sentido

clássico, mas foi invadido pela consciência de sua finitude moderna, dando-se conta de “sua posição ambígua de objeto para o saber e de sujeito que conhece: — soberano submetido, espectador olhado, ele surge aí, nesse lugar do rei, que lhe atribuíam antecipadamente ‘As meninas’ [o quadro de Velazquez] ; mas de onde durante tanto tempo sua presença real foi excluída”.

A literatura, tema central de nosso trabalho, definiu-se, orgulhosamente, nesse momento, “fechando-se numa intransitividade radical que vai da revolta romântica à descoberta mallarmiana da palavra”.

Com Freud, Marx e, de certo modo, Saussure se inaugurava definitivamente a época da suspeita, e o homem tomou consciência de sua alienação constitutiva. Em lugar da segurança olímpica de um Hegel (“se os fatos não se coadunam com minhas teorias, pior para os fatos”), o homem de ciência de nossa época se sabe rodeado por mil fantasmas do Dr. Caligari, hipnotizado por suas próprias descobertas. Pelas conquistas atômicas, teme pelo destino de seu planeta; pelo progresso da genética, teme pela sobrevivência de sua raça. Tudo a reclamar uma nova ética e um novo humanismo, os quais não se podem pôr ao abrigo da metafísica, nem considerar, como Hegel, a religião “o poder que permite pôr em prática e fazer valer os direitos outorgados pela razão”.

Perde-se na memória da história o momento encantado que se traduz neste conhecido pensamento de Alexandre Pope: “A natureza e as leis da natureza jaziam ocultas na noite. Deus disse: Façamos Newton e houve luz por toda parte”. Era a luz do micro-infinito-universo da consciência, que, reinando soberana sobre si mesma, também iluminava a desvendava o cosmos.

* * *

Na episteme moderna, já podemos constatar duas fases bem distintas:

1) a da expressão excelsa, a partir da revolução baudelairiana e a mallarmiana, incluindo autores como Joyce, Gadda, Rosa e tantos outros;

2) a de um novo realismo, que não retorna à busca da palavra “justa”, não se aproxima do neo-realismo, mas uma espécie de nova analogia, como se um ciclo da história do discurso aqui se fechasse.

A verdade é que, quando a representatividade de linguagem se transformou

em uma das grandes ilusões do passado, os escritores, furiosa e genialmente, passaram a criar e a recriar uma língua estética, fugindo da ditadura dos códigos, utopia esta que, em verdade, ainda hoje nos seduz. Nietzsche já havia aproximado a tarefa filosófica de uma reflexão sobre a linguagem. Wittgenstein deslocava a filosofia das preocupações metafísicas para uma reflexão sobre as possibilidades da língua: “O ponto principal é a teoria do que pode expressar-se mediante proposições, isto é, com a linguagem... e o que não se pode expressar-se mediante proposições, mas somente mostrar-se; creio que é o problema cardinal da filosofia”.

O homem moderno, consciente de não ser senhor de sua língua, mas reconhecendo só conhecer o mundo através das possibilidades que ela lhe oferece, foi invadido pelo desejo consciente de criar, para a literatura, uma língua própria, individual e esteticamente desenvolvida que, possibilitando novas visões do mundo, também transfigurasse e iluminasse o universo pela beleza. Era um esforço para dominar o que lhe fugia das mãos.

O modernismo foi um grito de revolta, um festim de arte, um requinte de teorias estéticas. Era uma arte de expressão pura, vitória da beleza sobre as significações, império do significante sobre o significado.

Mas o modernismo foi também um grito de adeus, pois o pós-moderno insinuava-se, não como um programa estético de artistas e escritores, mas como uma realidade arqueológica rastreada pela crítica, quando essa se deu conta que as tônicas do modernismo se diluíam sorrateiramente. Espécie de vírus que corroeu e implodiu o modernismo, substituindo o desejo de uma totalidade transcendente pela aceitação de um mundo que se deixa mostrar tal como realmente é.

O texto moderno, luxurioso e sedutor, oferece-se à interpretação com mil faces que se desdobram em múltiplas significações. O texto pós-moderno despreza qualquer interpretação — mostra-se, é o que é, alegoriza-se.

Eis o impasse da pós-modernidade que aí está. Sem programas, sem manifestos, uma assimilação racional e melancólica dos belos desvarios modernistas, uma tranqüilidade essencial, um adeus às ilusões, nos moldes de Benjamin e Kafka — grandes profetas da pós-modernidade.

No plano da ética, uma revolução silenciosa,

sorradeira, corrosiva, se infiltrava no mundo das idéias pela autoconsciência generalizada do “eu sou eu e as minhas circunstâncias” e pelo reconhecimento do subconsciente como a razão mais profunda do comportamento humano — pégaso desenfreado dirigido por um jóquei fraco e incompetente. Revolução que iria atenuar as responsabilidades dos monstros de Auschwitz, de Hiroxima e de todas as torpes guerras étnicas deste fim de século.

Reconhecendo, assim, todas as suas finitudes, o homem pós-moderno duvida de um ideal emancipativo modelado pela autoconsciência, pois a autoconsciência é, também, o resultado das circunstâncias históricas, quanto cruel isso possa parecer.

Tudo poderá, pois, se resumir neste pensamento da Kafka: “Outrora eu não podia compreender que minhas perguntas não obtivessem respostas; hoje não compreendo que jamais tivesse admitido a hipótese de formular as perguntas”; ou no que disse Borges: “A porta é que escolhe o homem, não o homem”.

No espaço estreito desta introdução, não poderíamos questionar todas as objeções possíveis à distinção que aqui foi feita entre moderno e pós-moderno, nem mesmo expor o lúcido e utópico pensamento de Habermas, que considera a modernidade um projeto interrompido, que estaria em crise.

Pensando em Lyotard e aceitando a passagem do moderno ao pós-moderno como fato consumado, pois a pós-modernidade, como diferença, já desconstruiu o projeto da modernidade, tentaremos comparar a estética de Rosa com a estética de Borges, usando o texto de Borges como uma possibilidade desconstrutiva no sentido derridiano, cuja leitura arqueológico-retórica se choca com o engajamento moderno que o próprio texto parcialmente assume numa leitura logocêntrica.

Se *Dom Quixote* foi um acontecimento filosófico, início da episteme clássica, “O aleph”, imprevisivelmente heterodoxo, iniciou o grande diálogo entre a modernidade e a pós-modernidade.

Afastados os sistemas metafísicos globalizantes, desacreditados os centros ordenadores, não podemos continuar afastando a clara percepção das diferenças, das discontinuidades, das transformações, que, embora ainda não se ajustem numa perfeita sistematização formal, há muito evidenciam

mutações epistemológicas, que não mais se coadunam com o conjunto de saberes que constituem a episteme moderna.

A estética roseana

A obra de Guimarães Rosa, em seu conjunto, é, como ele mesmo declarou, uma tentativa de rodear e devassar o mistério do cosmos, essa cousa movente, rebelde a qualquer lógica, que é chamada realidade.

Na realização desse projeto, Rosa teve por lema: “antes o obscuro do que o óbvio”. Assim, quanto à significação, sua obra procura desvelar o mistério indevassável do cosmos e, quanto à estrutura do significante, contém uma boa dose de complexidade, de mistificação e de obscuridade. Espécie de alegoria do mistério — o mistério que desvenda e explicita outro mistério. Seu universo estético é, pois, uma cosmogonia — um sistema que, procurando compreender e explicar os arcanos do homem e de seu mundo, caminha numa estreita vereda entre o mito e filosofia, fiel à mais ínfima vibração da sensibilidade, resgatando do vendaval da existência os instantes de “absolutas estrelas”.

Com requintes milimétricos de estilo, com soberbas construções de formas grandiosas, nosso autor transita do infinitamente pequeno ao imensuravelmente grande, ora projetando diante de nós a construção de imaginárias catedrais, ora impondo o impacto sonoro de uma sinfonia, ou, em pianíssimo, nos fazendo ouvir a fonte invisível que brota das grotas ou o assobio de uma bala que “beijaflorou”. Entre matas e serras, rio acima e rio abaixo, imperceptivelmente, ele nos adentra na floresta das almas, navegando pela torrente interior da consciência, buscando e expondo à luz as vertentes ocultas do inconsciente.

No entanto, esse escafandrista da estética, conhecedor e pesquisador de todos os seus meandros, afirmou, repetidas vezes, que em sua obra a ética tem primazia sobre a estética. Afirmando que escreve para aproximar-se de Deus, concluiu:

Minha língua tem de ser a língua da metafísica. Isso é, no fundo, uma concepção blasfêmica, porque ela faz dessa maneira o homem dono da criação. Quando o homem diz: eu quero, eu posso, eu devo, quando ele se impõe isso, ele vence a realidade da criação. Eu procedo assim como o cientista que também não avança com simples crenças e pensamentos que agradem a Deus. Nós temos, o cientista e eu, de pegar no colo Deus e o infinito, e pedir-lhes contas, e, se

for preciso, também corrija-los, se nós quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende da invenção do soro contra a varíola e mordida de cobra, mas depende também que ele dê de volta à palavra seu sentido original. Ele medita sobre a palavra e descobre a si mesmo. A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus, corrigindo-lhe, de servir ao homem, e de vencer o diabo, o inimigo de Deus. Impiedade e inumanidade são reconhecíveis na língua. Quem se sente responsável para com a língua, ajuda o homem a vencer o mal. Literatura deve ser vida. Não há coisa mais terrível do que uma literatura de papel⁴.

Seus heróis: meninos, santos, loucos, doentes, infelizes, jagunços, bois, cavalos, engajados no seu processo ético-estético, conseguem transfigurar o mundo num palco de arte — o teatral da vida — que no cotidiano se finge primeiro, para medrar e tomar sentido na medida em que se transfigura, pela memória involuntária, em matéria vertente da arte. Pesquisar o universo estético de Rosa é, também, pesquisar seu universo ético e religioso, pois sempre foi consciente que as religiões, seus mitos, ritos e sacrifícios, são a essência objetivada do homem.

“Mais eu murmure e diga, entre macios morros e fortes gerais estrelas, verde e mugibundo buriti, buriti e a sempre viva dos gerais que miúdo viça e enfeita: o mundo é mágica”. Entremos nesse mundo mágico, façamos nossa iniciação espiritual, guiados pela mão do mágico dos mágicos, aquele que sabe que fazer estórias é “viver limpo de novo de consolo”. Penetrados nesse universo, nosso primeiro e mais profundo sentimento é o de uma viagem sem retorno. Nem uma idéia, nem mesmo a mais insignificante, nos é apresentada sem um mergulho prévio no oceano sem margens da sensibilidade. O vagalume no ar “é um instante só, alto, distante”; o rio, “manhazando, ali estava recheio em instância de pássaros”, o capim da vereda “doidava de ser verde, verdeal”. Mais adiante a vida é uma estupefação e o homem antes de tudo irreversível. E nós ficamos envolvidos nesse redemoinho, com o diabo na rua ou apenas outra vez com a alegria.

Introduzidos, sem retorno, nesse universo magnetizador, realizamos o pacto com a palavra pura. Pelo processo iniciático deste estilo encantatório, atingimos o autoconhecimento de nós mesmos e atingimos, como Riobaldo, as absolutas estrelas.

De Rosa pode-se dizer que pensou

esteticamente o mundo, e, este mundo esteticamente pensado e recriado, visto pela ótica da sensibilidade e da beleza, é sempre “uma intersecção de planos, onde se completam de fazer as almas”. E as almas só se plasmam pelo difícil caminho da ética, pois tudo na vida é aprendizado: “Mire e veja: o mais importante no mundo é isto: as pessoas não são sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando”.

Este mundo ético e estético está suspenso no tempo, pois o tempo é “mágico de todas as traições”. Em *Grande sertão*, o grande sonho de Rosa foi libertar a vida e o homem do peso da temporalidade. Ilimitado também no espaço, pois qualquer vereda se dilata até os confins das galáxias, este texto é a busca da plenitude do eterno instante, convergência do mundo do homem para a divindade, ponto de intersecção de todos os espelhos “côncavos, convexos e parabólicos”.

“Mas o senhor estará achando que desvario e desoriento-me, confundindo o físico, o hiperfísico e o transfísico”. Eis as palavras ditas pelo narrador de “O espelho” e que, de certo, sintetizam o feliz desvario de toda a sua obra.

Leitor de esotéricos e contemplativos, tudo em seus textos se desdobra em três planos, como nos ensinamentos das antigas religiões orientais e tal como ele mesmo explicitou:

- 1) o charme subjacente — o encantamento;
- 2) a significação comum — o dito;
- 3) o nível superior da idéia — a metafísica.

Para que esses três planos se intercomplementem, Rosa utilizou, com mestria, a técnica da interação de semas virtuais, que parecem desprender-se dos vocábulos que os transportam e que, semanticamente, se atualizam em uma leitura transversal-paradigmática, estabelecendo mútuas e precárias ligações, quase imponderáveis — espécie de fosforescência de significados errantes, que iluminam o texto como se esse fora um caleidoscópio em estabilidade precária: a alma do texto e do homem:

“O escritor, o bom escritor, é o arquiteto do texto e da alma”.

“Satisfazer-me com fantásticas não explicações? Jamais”.

A estética borgeana

No início da década de 40, surgiram na literatura latino-americana três obras essenciais para a nossa renovação estética: *O aleph*, de

Borges, *O senhor Presidente*, de Astúrias e *O reino deste mundo*, de Carpentier. Essas obras representam as respectivas respostas da euro-américa, da indo-américa e da afro-américa à corrente surrealista francesa e ao expressionismo alemão. As influências européias são facilmente perceptíveis, mas das formas importadas surgiram as mais belas e genuínas formas americanas.

A confusão terminológica entre realismo mágico e realismo fantástico obriga-nos a insistir que Borges é o verdadeiro escritor do realismo fantástico, ao contrário de seus colegas de geração, Astúrias, Carpentier, Rosa, grandes mestres do realismo mágico, embora cada um com sua técnica pessoal. O realismo mágico busca a magia dos mitos geradores e coletivos. O realismo fantástico mescla imaginação e supercultura. Sua mitologia é erudita, já lida e interpretada por livros sagrados, enciclopédias e tradições escritas.

Borges afirmou: “Nunca precisei da realidade”.

Seus modelos não são os fatos, mas os grandes textos, quer arcaicos e existentes, quer imaginários e inexistentes. Procurando confundir a presença do real com elementos de sua prodigiosa imaginação e fantástica memória, ambigualmente, nos apresenta sua obra com um ato de releitura. Achava que a melhor forma de felicidade é a leitura (sobretudo a releitura), pois a criação poética é uma felicidade menor. Preferiu ser um bom leitor, como metaforicamente o foi, sob o pseudônimo de Pierre Ménard, o leitor do *Quixote*, do que ser criador de textos, como, *malgré lui*, genialmente, também o foi.

Eis a mestria de sua obra — releu a paradoxal história do homem, não a que está nos fatos, mas a que está fixada e transfigurada nos grandes e eternos textos. Ardilosamente, releu-se a si mesmo, sempre nos privando de uma leitura direta de suas criações, ocultando-as sob pseudônimos e citações apócrifas, que se confundem com as verídicas, de tal forma que não o lemos, mas o relemos. Seu texto é o texto dos textos.

Fazendo de sua obra uma releitura do imaginário universal, relendo para nós seus próprios sonhos como se de outro fossem, Borges defende que todas as obras são obras de um grande e mesmo o autor, eterno e anônimo. Nesse hipertexto, as ambigüidades se multiplicam, e tudo são “jardins de caminhos que se bifurcam”, pois a “solução do mistério é sempre inferior ao mistério”.

Lúcido, agudo, essencial, asceta no que diz

respeito ao sentimentalismo, soube refletir em mil espelhos que se cruzam, em mil espadas que se golpeiam, em mil tigres que se contemplam, o infinito, a fusão dos opostos, o intuitivo e o erudito, o argentino e o universal, de tal forma que falando de si fala de todos os homens e de tal forma que Borges — o homem — “apenas viveu para que Borges — o outro — pudesse tramar sua literatura”.

Assim, os textos rolam sobre os textos, formando um mundo alegórico e autônomo. Cada leitura é uma reescrita, todos os textos se interpenetram, os velhos plagiando os novos, pois só estes iluminam aqueles.

Enquanto Astúrias e Carpentier estiveram sempre engajados no processo histórico do continente, Borges, sarcástico e iluminado, escandalizou aqueles ingênuos que estavam sempre em busca da cor local. Afirmando que, no *Corão*, não há camelos, embora o livro e seu autor, Maomé, fossem árabes por excelência, não sentiu necessidade de ser indigenista ou regionalista para ser argentino. Em atitude pós-moderna, proclamou-se argentino e cidadão do mundo, ou, quem sabe, cidadão das galáxias, de onde ainda nos deve estar falando da poesia.

Sentido as aporias do modernismo, sobretudo na sua versão latino-americana, Borges fez do oximoro o recurso central de seu estilo, transformando esta requintada figura em uma forma de traduzir e questionar as contradições que já avassalavam o mundo das idéias e que, posteriormente, seriam rastreadas como a corrente pós-moderna do pensamento ocidental.

Na busca desesperada de uma literatura absoluta, aproxima-se de Kafka, quando este escreveu aquela conhecida pequena parábola, que assim pode ser resumida: “A esperança e a angústia, duas crianças que brincavam no salão, entraram em um grande baú; a tampa fecha-se e não mais podem sair. Morreram sufocadas — eis a literatura”.

Neste baú está a poética de Borges, na grandeza de sua esperança, na angústia da eternidade, no cárcere de infinitude, na própria imortalidade que, com horror, pressentiu: “Do finito ainda que se esteja nele se poderá sair, o infinito é que é o verdadeiro cárcere”.

Borges imaginou um diálogo entre Deus e Shakespeare:

Senhor, fui tantos homens para nada. Agora quero ser um somente, eu-mesmo. Deus lhe respondeu: Eu mesmo não sou eu. Sonhei meu mundo como tu sonhaste o teu, meu

Shakespeare. Entre as formas do meu sonho havia tu, que como eu, és muitos homens e nenhum.

Imaginemos um diálogo de Borges diante de Deus:

— Por que sem a luz dos olhos, meu instrumento de trabalho? Não me cabia, neste grande teatro, reorganizar o mundo, para que outros se iniciassem no exercício metafísico do absoluto?

Deus lhe teria respondido:

— A criatura não pode ultrapassar o criador. Tu me transformastes em soberbas metáforas engenhosas, tão herméticas e labirínticas que nelas poucos me reconhecerão. Receio que me tenhas querido ludibriar com a tua arte. Então também te transformei num grande oximoro, a mais lúcida-treva do meu poema universal.

Para Borges, o fato estético é a eminência de uma revelação que não se produz, pois o mistério e o labirinto não podem ter solução ou chave:

Ts'ui Pen teria dito uma vez: Retiro-me para escrever um livro. E outra: Retiro-me para construir um labirinto. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que o livro e labirinto eram um só objeto⁵.

Dois contos

“Nenhum, nenhuma” é um dos mais complexos contos de *Primeiras estórias*⁶. Deste livro disse Rosa: “Só aparentemente é que ele se finge de simples, de livrinho singelo. Muito mais do que uma coleção de estórias rústicas, ele é, ou pretende ser, um manual de metafísica e uma série de poemas modernos”.

Em uma primeira tentativa hermenêutica, logo percebemos que o conto admite quatro leituras distintas, isto é, quatro isotopias que se cruzam, se aproximam mas que guardam significações próprias e essenciais: uma leitura representativa e uma leitura psicológica, uma leitura psicanalítica e uma leitura alegórico-simbólica. Essas leituras podem ser resumidas nas seguintes conclusões, respectivamente:

1) Reconhecer a vida e o mundo representados no texto e impressos nas lembranças vagas de um passado longínquo; 2) conhecer-se a si mesmo no ato de reviver a infância como época de formação; 3) buscar-se no desejo do Outro, o Outro absoluto, no que nunca nos transformamos; 4) reconhecer o texto como um metatexto, que explicita a arte como a objetivação, sofrida e radiosa, do longo

aprendizado da vida.

Esta última leitura, a que lê o texto como uma poética, nos mostra que o escritor conta com duas matrizes: a) o real que se nos apresenta como ínfimo, falso e vazio; e b) sua transfiguração pela memória, pelo desejo e pela imaginação, estágio em que se transforma em uma realidade ampla e transcendente, embora nunca absoluta. A complexidade da exegese do vivido se fará perceber na síntese do símbolo. Nesta leitura alegórico-simbólica, o texto é uma poética de molde proustiano.

Tudo, afinal, se resume em considerar a literatura como uma forma de emancipação.

Vejamos “O aleph”⁷.

Fazer uma nova leitura de um texto borgeano significa afastar centenas de interpretações, leituras cristalizadas, um universo de preconceitos, na acepção que esse termo assumiu em Heidegger e Gadamer.

“O aleph” é um grande debate literário entre Borges e Borges. Entre Borges o argentino, o ultraísta, que ainda se sentia seduzido pela ostentação verbal, e Borges, o outro, que buscava a “arte absoluta”⁸.

Usando como instrumento de interpretação as significações que se ocultam na engenhosa estrutura dos chamados “jogos de linguagem”, tal como foram teorizados por Wittgenstein, observamos que o campo semântico do conjunto de termos que descrevem Beatriz, cujo nome já é obviamente literário, e o campo semântico do conjunto dos termos que descrevem a literatura, tal como esta é vulgarmente entendida, se identificam. Assim, Beatriz, a grande paixão do narrador, fútil, leviana, vazia, é uma alegoria muito bem urdida da literatura — única e verdadeira paixão do autor. Literatura que ele queria maior — arte absoluta — mas que ele suspeitava, assim pudesse ser defendida:

Tão tolas me pareceram estas idéias, tão pomposa e extensa sua exposição, que logo as relatei com a literatura; perguntei-lhe porque não as escrevia. Como era de prever, respondeu que já o fizera.

Beatriz muito se divertia com Carlos Argentino e com Alvaro Lafinur, homens de letras, no sentido vulgar dessa afirmação. Só Borges, com seu desespero de escritor maior, longe das badalações sociais, não conseguia atraí-la. Na angústia de descrever o aleph, o narrador afirma que seu enfoque ficará contaminado de literatura e de falsidade. O texto não é só um debate entre

a medíocre e a grande literatura, é, também, um confronto entre as pretensiosas, embora belas, posturas modernas e as novas inquietações pós-modernas.

Na maioria dos textos borgeanos, a autoridade epistemológica do texto literário já é questionada, e as interrogações afastam qualquer resposta.

A ironia e a paródia instalam a dúvida sistemática. O aleph — símbolo do conhecimento total — é falso e só um falso conhaque permitiria esta viagem psicodélica pela totalidade do saber. Argentino, um falso escritor. Beatriz, falsa e obscena como a literatura que ela alegoriza.

A sistematização posterior das posturas pós-modernas iluminou o que parecia obscuro nas narrativas de Borges, que implodiu o modernismo em sua plena vigência e por meio de seus próprios recursos estéticos.

Não podemos traçar uma distinção canônica entre Rosa e Borges, como se o primeiro fosse absolutamente moderno e o segundo absolutamente pós-moderno.

Sabemos que Borges foi moderno, admitimos que Rosa, em *Tutaméia*, já assume algumas posturas pós-modernas, anuladas sempre, é verdade, pela busca obsessiva de motivações humanísticas e pela crença da progressiva emancipação do Ser, no seu acontecer.

No texto de Rosa, uma leitura densa e intrincada de moldes derridianos aprofunda e fundamenta as interpretações previsíveis da leitura logocêntrica.

Em Borges, a mesma leitura abala todos os prognósticos pressentidos e, na arqueologia do texto retórico, os fundamentos da leitura logocêntrica se desconstróem em gigantescos oximoros, radicalizando contradições e anunciando a implosão de uma época.

Ambos buscam uma arte total, onde, em Rosa, brilham as “absolutas estrelas” e em Borges, “as estrelas de sempre”.

Ambos, obcecados pelas peregrinações e

pelas travessias, são místicos, amam o mistério e as soluções cabalísticas. O misticismo de Rosa é a busca transfigurada da divindade. O misticismo de Borges é uma forma de ludibriar essa mesma divindade. A divindade de Rosa é uma espécie de gozo. A de Borges é a angústia de um cárcere. O autor de “Nenhum, nenhuma” busca a clássica unidade do belo, do bem e da verdade. O autor de “O aleph”, cisado entre a grandeza e a miséria do discurso literário, entre a modernidade e a pós-modernidade, questiona todas as certezas e todos os sistemas, descartando qualquer remédio contra o aristotélico espanto do Ser. Cartesiano-fantástico, “se o oximoro é tolerável”, elide o modernismo a custa de suas próprias solenidades formais.

Assim, enquanto Rosa permanece fiel à modernidade, Borges abala o humanismo liberal dessa época, que ele, simultaneamente, enaltece, defende e destrói.

Não se amavam, talvez o século e o continente fossem pequenos para os dois.

Notas

Este texto foi publicado anteriormente como número 6 da série “Cadernos de literatura”, editada por Thesaurus e Presença, de Brasília, em 1994.

¹ VATTIMO, Gianni — *La fin de la modernité*. Paris: Seuil, 1985.

² FOUCAULT, Michel — “Respuesta al Círculo de Epistemología”, em VV. AA. - *Análisis de Michel Foucault*. Buenos Aires: ETC, 1970.

³ FOUCAULT, Michel — *As palavras e as coisas*. Trad. de Antonio Ramos Rosa. Lisboa: Portugal, 1985.

⁴ ROSA, Guimarães — “Literatura deve ser vida. Diálogo com Günter Lorenz”, em *Exposições do novo livro alemão*, 1971.

⁵ BORGES, Jorge Luis — “O jardim de caminhos que se bifurcam”, em *Ficções*. Trad. de Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo.

⁶ ROSA, João Guimarães — “Nenhuma, nenhuma”, em *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.

⁷ BORGES, Jorge Luis — *O aleph*. Trad. de Flávio José Cardoso. Porto Alegre: Globo, 1972.

⁸ FACÓ, Aglaêda — “‘O aleph’, uma poética heterodoxa”. Conferência, UnB, 1991 (não publicada).